



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2011

**José Pedro Ferreira de
Almeida**

A performance e encenação no espectáculo musical



**José Pedro Ferreira de
Almeida**

A performance e encenação no espectáculo musical

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Palavras-chave

Espetáculo, encenação, performance, música, arte.

Resumo

Esta dissertação debruça-se sobre a necessidade que os artistas musicais de palco sentem em manter um espetáculo que tenha motivos de interesse no sentido de cativar o público, o que provoca nos primeiros a necessidade de um constante trabalho de encenação que torne a sua performance cada vez mais eficaz. Procura-se assim identificar os tipos de encenação e performances privilegiados pelos artistas em contexto de espetáculo musical e perceber como esta necessidade transforma a criação original, ajudando à criatividade e a enriquecer a própria obra original, permitindo aprimorar um primeiro conceito.

Keywords

Entertainment, drama, performance, music, art.

Abstract

This dissertation focuses on the need for the stage musical artists feel to maintain a show that has interesting features in order to captivate the audience, causing the first the need for a constant work of staging that makes each performance more effective. It aims to identify the types of privileged staging and performances by artists in the context of musical performance and need to see how this changes the original creation, helping to enrich their own creativity and original work, allowing one to improve the first concept.

o júri

presidente

Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente principal

Professor Doutor Amílcar Pinto Martins

Professor Auxiliar do Departamento de Educação e Ensino à Distância da Universidade Aberta

orientador

Professor Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Índice

Introdução.....	8
Justificação e relevância do tema	9
Problemática e objectivos.....	10
1 O Estado da Arte	13
1.1 Performance.....	13
1.2 O teatro e a encenação.....	20
1.3 A Atenção e a Audiência.....	23
2 Metodologia de Investigação	27
2.1 Tipologia do estudo.....	27
2.2 Objecto de Estudo.....	27
2.3 Fases do Procedimento	28
2.4 Instrumentos de Recolha de Dados.....	28
3 A análise	31
3.1 The Wall, a história por trás do muro	31
3.2 The Wall Live (1981) – Earls Court.....	35
3.3 The Wall Live In Berlim	38
3.4 The Wall Live (2010-2012).....	42
3.5 Análise dos temas.....	45
I. “In The Flesh?”	45
II. “The Thin Ice”	48
III. “Another Brick In The Wall (Part 2)”	50
IV. “Mother”	51
V. “Bring The Boys Back Home”	53
Conclusões	55
Referências Bibliográficas	59
Cibergrafia	63
Anexos.....	65
Anexo 1 - Grelhas de Análise	65
Anexo 2 - Vídeos	69

Índice de Figuras

Figura 1 – Marcel Duchamp , <i>You-Me</i> (1918)	15
Figura 2 – Francis Picabia, <i>Chapeau de Paille</i> (1921)	15
Figura 3 - Oskar Schlemmer, <i>Triadisches Ballet</i> (1922)	16
Figura 4 – Yves Klein, <i>Le saut dans le vide</i> (1960).....	18
Figura 5 – Yves Klein, <i>The Monotone Symphony</i> (1960).....	18
Figura 7 - Teacher Puppet, <i>The Wall Live</i> (1990)	24
Figura 8 - Capa do álbum áudio <i>The Wall</i> , Pink Floyd (1979).....	32
Figura 9 - Projeto para a marioneta <i>Teacher Puppet</i> (1980).....	33
Figura 10 - Testes de montagem do muro, Earls Court (1980).....	35

Figura 11 e Figura 12 – The Wall Live (1980)	36
Figura 13 - Panorâmica geral do Earls Court e máscaras usadas pelos substitutos. The Wall (1980)	37
Figura 14 - Ficha técnica, Earls Court (1981).....	37
Figura 15 - Alinhamento Earls Court (1981)	38
Figura 16 - The Wal Live In Berlin (1990).....	39
Figura 18 - Ficha técnica (Live In Berlin).....	41
Figura 19 - Alinhamento (Live In Berlin).....	41
Figura 21 - Vista traseira do palco, The Wall Live (2010).....	43
Figura 22 - "Comfortably Numb", Projeção 3D em HD, GabeMc (2010)	44
Figura 23 - Ficha técnica (The Wall Live)	45
Figura 24 - Alinhamento (The Wall Live)	45
Figura 25 - In The Flesh, <i>Queda de Avião</i> , The Wall Live (2011).....	47
Figura 26 e Figura 27 - "The Thin Ice", The Wall Live (2010).....	49
Figura 28 – “Another Brick In The Wall Part 2”, participação de crianças (2010).....	51
Figura 29 – “Mother”, The Wall Live (2011)	52
Figura 30 - "Bring The Boys Back Home", The Wall Live (2010)	54

Índice de Grelhas

Grelha 1 - "In The Flesh"	65
Grelha 2 - "The Thin Ice"	66
Grelha 3 - "Another Brick In The Wall (Part 2)"	66
Grelha 4 - "Mother"	67
Grelha 5 - "Bring The Boys Back Home"	67

Índice de Anexos

Anexo 1 – Grelhas de análise
Anexo 2 - DVD com os vídeos analisados

Introdução

Justificação e relevância do tema

Após alguns anos de experiência na área musical, os músicos que efetuam essencialmente espetáculos ao vivo começaram a sentir que só a componente musical não bastava, sendo que, com a rápida evolução dos meios tecnológicos, da facilidade de acesso a formatos multimédia e da queda acentuada da venda de álbuns musicais, algo mais deveria ser feito. Na verdade os espetáculos ao vivo estão a explodir e a substituir a venda de discos, sendo o espetáculo ao vivo revalorizado (Ribeiro 2007). Essa sensação fez-me refletir a mim também, sendo eu músico e pisando por muitas vezes palcos com a noção de que algo está a mudar na forma de mostrar a criação artística e simultaneamente cativar o público. Com o ingresso no mestrado em criação artística contemporânea, novos horizontes se formaram e se expandiram na minha forma de ver a arte. As variadas cadeiras que compõem o curso serviram como alavanca para a sensibilização e conhecimento de novas formas de arte, bem como a aquisição de bases fundamentais que ajudaram à compreensão da criação e evolução das mesmas.

Em qualquer disciplina artística não há melhor produtor na afirmação do seu trabalho do que o próprio criador, pois sendo sua a ideia concebida será, mais fielmente, concretizada (GAVE 2006). Com a constante necessidade de descobrir novas formas de cativar o público e de reinventar a forma de apresentação de um espetáculo, os criadores sofrem de uma incessante necessidade de refletir sobre de que forma podem aumentar o impacto das suas performances, seja através de alteração da base da música original, da encenação do espetáculo ou da performance improvisada no momento.

Na sociedade atual, com o fácil acesso às músicas e álbuns de artistas através da internet, há efetivamente que apostar noutros campos que realmente tenham futuro e esses serão certamente os espetáculos ao vivo, porque esses, mesmo que sejam transmitidos pela internet ou televisão ou até revisitados em DVD, o “produto” ao vivo tem sempre outra substância e interesse, no entanto apenas uma constante procura e aplicação de estratégias inovadoras poderá fazer com que o interesse do público pelo espetáculo se mantenha e, eventualmente, até cresça. Deste modo como estarão os artistas, desde os

mais conceituados até aos de início de carreira, a lidar com esta constante necessidade de criação? De que modo afectará a sua criação?

Esta dissertação pretende investigar as variáveis presentes, entender as mutações que eventualmente existam em relação à criação original e detectar formas de ajudar a adaptação e transformação dos espetáculos dos vários performers musicais, de modo a poderem tornar-se mais eficazes, atrativos e com uma forte dimensão contemporânea, podendo, os artistas, planear espetáculos adaptados às necessidades e realidades atuais de forma a conseguir o impacto final adequado ao intuito do criador e à sua audiência, além de pretender ser um contributo para enriquecer a bibliografia específica sobre este tema, uma vez que, até ao momento, ainda não foi encontrado qualquer texto de investigação sobre este caso particular.

Pretende-se que esta dissertação possa contribuir para uma reflexão sobre a relação que existe entre o espetáculo musical e a forma como este é afectado pela necessidade da inclusão de performances que fazem com que este não seja procurado apenas pela música em si mas por um todo que vai muito para além de uma sistematização de práticas válidas no contexto da performance musical, capazes de seduzir um público cada vez mais exigente, numa era da informação global, em que surpreender não é uma tarefa fácil.

Problemática e objectivos

Esta análise e reflexão sobre a criatividade e a encenação no espetáculo musical pretende acrescentar ao estudo da criação artística um conjunto de elementos e conclusões úteis ao panorama contemporâneo do espetáculo. Como ponto de partida foi formulada a seguinte questão:

- Que tipos de encenação e performances são privilegiadas nos espetáculos musicais para criar impacto no público?

A análise dos espetáculos, dos pressupostos e das estratégias performativas vai permitir responder a algumas questões que hoje atravessam toda a problemática da performance ao nível da música, nomeadamente compreender as ligações e relações entre os espetáculos musicais e a necessidade de inclusão de encenação performances ou teatralizações além da performance musical convencional; perceber os vários traços comuns existentes entre eles e identificar os tipos de encenações e performances privilegiados; identificar as diferenças entre os vários artistas, bem como os pontos transversais que influenciam, embora em realidades diferentes, o resultado final e observar as alterações à obra original depois da introdução das performances. Assim sendo, procurar-se-á resposta a outras questões mais específicas, tais como:

- De que forma a encenação influencia, num espetáculo musical, a própria música e o espetáculo original?
- A alteração da música ou espetáculo original é feita de forma planeada ou improvisada?
- Existe uma relação direta entre a utilização das novas tecnologias e o impacto criado no público?

1 O Estado da Arte

1.1 Performance

Há um grande debate sobre quando a performance moderna possa ter começado, tendo sido definida tanto no final do séc. XIX, como no princípio do séc. XX; em literatura e música favorece-se a primeira, em teatro e dança, a última (Huxley e Witts 1996), no entanto aponta-se Yves Klein como tendo iniciado do que se tem denominado *Arte da Performance*¹ (Glusberg 1987). A inspiração desta tem origem no Dadaísmo², (movimento artístico que surgiu na Europa no ano de 1916, tendo como característica principal a ruptura com as formas de arte tradicionais, sendo um movimento com forte conteúdo anárquico) e Futurismo³, movimentos da década de 1920 que romperam com a noção de arte ligada somente à academia tradicional. Nessa época irromperam buscas para ampliar a participação do público nas manifestações artísticas, no entanto, o surgimento da performance ocorreu de fato na década de 60, nos Estados Unidos. *"Ricas em metáfora e simbolismo, as primeiras performances acontecem como reação a uma década em que os traços de trauma do pós-guerra estavam sendo lentamente apagados pelo consumismo"* (Palomino 2009).

Mas já em meados de 1910 era recorrente acontecerem manifestações performativas em países como França, Itália e Rússia. As apresentações tinham lugar em reuniões, cafés, salas e depois passaram a acontecer nas ruas. Estas primeiras serenatas ou noites futuristas foram apresentadas 15 anos depois do escândalo causado por *Rei Ubu* de Alfred Jarry⁴, apontado por inúmeros estudiosos como um dos mais importantes textos da dramaturgia do teatro ocidental, estreado a 10 de Dezembro de 1896 no *Théâtre de l'Oeuvre* de Paris de Lugné-Poe. Jarry utilizava uma linguagem bizarra e desconcertante, mistura de linguagem meio-letrada, meio-vulgar é precursor das rupturas cénicas que

¹ A *Arte da Performance (Performance Art)* engloba várias formas de manifestação: pintura, escultura, música, dança, filmagem, poesia, etc. As apresentações são fundamentadas no improviso e na relação com a arte conceptual não devendo ser confundida com teatro.

² O nome do movimento deriva de um termo inglês infantil: *dadá* (brinquedo, cavalo de pau), observando-se a falta de sentido e a quebra com o tradicional deste movimento. Marcel Duchamp e Hans Arp são dois dos principais artistas ligados a este movimento.

³ Movimento de revolução estética desencadeado pela publicação, por Marinetti, do manifesto "Fundação e Manifesto do Futurismo", na primeira página do jornal *Le Figaro*, a 20 de fevereiro de 1909, seguido de uma série de outros manifestos que irão nos anos seguintes fazer alastrar por toda a Europa os processos e técnicas artísticas futuristas.

⁴ Alfred Jarry (1873-1907) formulou as suas teorias sobre o teatro em textos cujos títulos e conteúdos eram deliberadamente provocadores. Conhecido não só pelas suas hilariantes peças de teatro, mas também pelo seu estilo de vida excêntrico. Morreu aos 34 anos em Paris com problemas de saúde agravado pelo uso abusivo de álcool e drogas.

serão instituídas por Antonin Artaud⁵, os escândalos surrealistas e a intervenção política da literatura, característica da segunda metade século XX.

Ubu Rei representou uma ruptura com a etérea atmosfera religiosa do teatro simbolista, sinalizando um modo mais agressivo de confrontação com o naturalismo e com o bom gosto burguês. Segundo Quilici (2004), a exposição crua dos “baixos apetites”, a utilização de máscaras e manequins desproporcionais, a expressão esquemática dos personagens, o enfoque amoral fora dos padrões sociais vigentes, o humor iconoclasta, presentes na peça, prefiguravam várias temáticas desenvolvidas posteriormente pelo “teatro da crueldade”. Eles indicavam também um novo modo de se conceber o “rito teatral”, em que a idealização humanista da “nobreza” do homem é atacada para fazer vir à luz uma natureza sombria.

O impacto gerado na estreia leva a muitas controvérsias entre os estudiosos, baseados nos relatos da época. As discussões que cercam as vaías na estreia em 1896 têm duas visões: uma, pela moralidade, outra pela estética. A primeira por ser proferida em cena a palavra *merde* e chocar um público refinado, além de pôr em cena a personagem de Ubu com seus valores “anti-burgueses”, na segunda o fato de surpreender por resoluções tão inaceitáveis para as duas correntes teatrais que se afirmavam naqueles anos: o naturalismo⁶ e o simbolismo⁷ (Scheffler 2009). As vaías durante a apresentação foram combatidas por gritos de apoio e incentivo. O público dividido e inflamado, interrompeu, conforme relatos, a peça por cerca de 15 minutos.

O poeta e dramaturgo W. B. Yeats, nome chave do simbolismo, após assistir a *Rei Ubu*, declarou:

“digo, depois de Stephan Mallarmé, depois de Paul Verlaine, depois de Gustave Moreau, depois de Puvis de Chavannes, depois de nossos próprios versos, depois de nossas cores subtis e ritmos nervosos, depois das tintas mescladas de modo ténue por Conder, que outra coisa é possível? Depois de nós, o Deus selvagem” W. B. Yeats (Quilici 2004:105)

⁵ Fundador do teatro Jarry, em 1926, juntamente com Roger Vitrac e Robert Aron.

⁶ Escola literária conhecida por ser a radicalização do Realismo, baseando-se na observação fiel da realidade e na experiência, mostrando que o indivíduo é determinado pelo ambiente e pela hereditariedade. A escola esboçou o que se pode declarar como os primeiros passos do pensamento teórico evolucionista de Charles Darwin. O francês Émile Zola foi o idealizador do naturalismo e o escritor que mais se identificou com ele.

⁷ Tendência literária da poesia, dramaturgia e das outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo da época.

Relativamente a Marinetti, através do seu manifesto, convidava os artistas a "cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada" (Glusberg 1987:13).

Um local onde tiveram origem manifestos, reuniões estéticas, *performances* e danças foi Galeria Dadá em Zurique, tendo sido inaugurada em 1917. Em Barcelona uma revista dadaísta é publicada por Francis Picabia, recém chegado de Nova York onde, junto com Marcel Duchamp, representava a vanguarda da militância artística. Durante quinze anos, este movimento de "anti-arte" veio a congregar as maiores figuras de vanguarda do século tendo na sequência o surgimento do surrealismo.

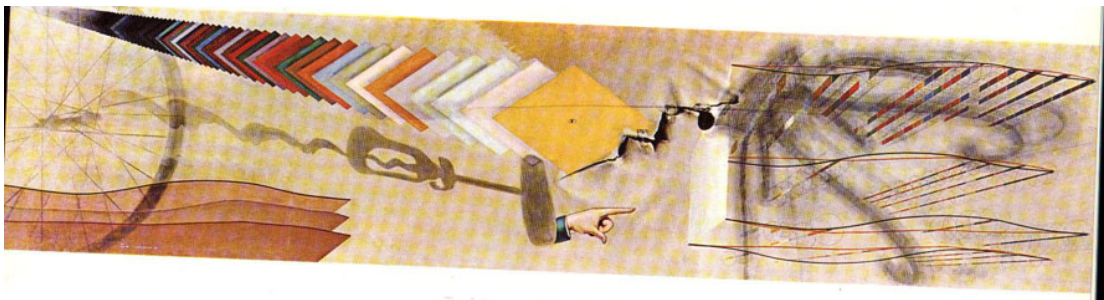


Figura 1 – Marcel Duchamp ,*You-Me* (1918)

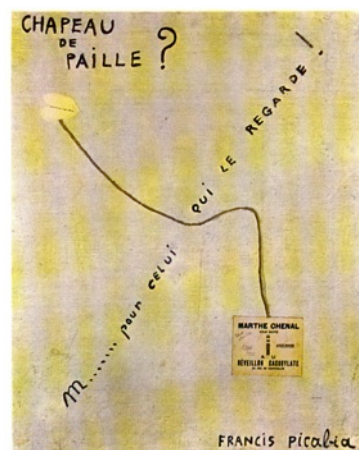


Figura 2 – Francis Picabia, *Chapeau de Paille* (1921)

Em 1924 a escola alemã Bauhaus fazia progressos através dos departamentos de dança e teatro em trabalhos realizados por Schlemmer⁸, que integrava, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança, fazendo experiências cénicas com pinturas e esculturas na utilização do espaço. Alguns desses trabalhos são precursores da arte da *performance*. A Bauhaus foi a primeira instituição de arte a organizar workshops de *performances*. Em 1933, devido às pressões do governo nazista, deixa de funcionar.



Figura 3 - Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballet* (1922)

Durante a década de 50, mais propriamente no seu início, John Cage⁹, que fazia diversas experiências com ruídos e sons quotidianos, promoveu um evento na *Black Mountam College*, onde juntou teatro, poesia, pintura, dança e música. O seu intuito era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, criar uma sexta linguagem. A apresentação não teve ensaios e cada artista recebeu uma partitura indicando os momentos de ação, quietude e silêncio. A peça foi uma fusão de ações diferentes entre si e que foi intitulada de *Untitled Event*. Esse evento é visto pelos historiadores da arte, como gerador da diversificada produção artística dos anos 60 e 70.

⁸ Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor, designer e coreógrafo alemão associado à escola Bauhaus. A sua criação mais famosa é o "*Triadisches Ballet*", na qual os atores são transformados em formas geométricas, tendo estreado a 30 de Setembro de 1922 no Landestheater Stuttgart.

⁹ John Milton Cage (1912-1992), compositor norte-americano, tendo sido um dos primeiros a escrever sobre o que chamava de "*música de acaso*".

Cage ficou conhecido pelo uso não convencional de instrumentos e pelo seu pioneirismo na música electrónica. Participou do movimento *Fluxus*¹⁰ que abrigava artistas plásticos e músicos. É o compositor da famosa peça *4'33"*, pela qual ficou célebre. Composta em 1952, a peça consiste em 4 minutos e 33 segundos de música sem uma nota sequer.

Entre as décadas de 50 e inícios da década de 70 as *performances* refletiam a rejeição que os artistas estavam a ter para com os instrumentos usados normalmente para a realização das suas obras, como a tela os pincéis e os materiais de escultura. Os corpos dos artistas e de colaboradores começaram a ser usados nas *performances*, como um modo de expressão mais direto e como material de arte. Já Pollock¹¹ tinha transformado o ato de pintar no tema da obra e o artista em pintor, tendo desenvolvido a técnica *Dripping*, em que efetuava furos numa lata de tinta, movimentando-se sobre uma lona estendida no chão na busca do gesto criativo primordial, fazendo com que o seu corpo entrasse no espaço artístico.

Roselee Goldberg refere que o percurso da *arte da performance*, seguindo a trajetória da história da arte, começa nos rituais tribais, passa pelos dramas da Paixão da Idade Média e pelos espetáculos do Renascimento. Ela dá forma para ideias conceptuais a respeito da arte, passa pelos futuristas e dadaístas, divulga a *Bodyart*, funcionando sempre como uma espécie de tubo de ensaio para outras formas, sinalizando e contribuindo para o nascimento de novas vertentes (Goldberg 1979).

Yves Klein realizou em 1962 um dos seus trabalhos mais conhecidos, *Saut Dans Le Vide* (*Salto no vazio*), sendo ele mesmo fotografado no instante em que saltava para a rua de braços abertos em direção à calçada.

¹⁰ O movimento Fluxus foi idealizado por George Maciunas que o classificava de “teatro neobarroco de mixed-media”, pois nas ações misturavam-se *happenings*, músicas experimentais, poesia e performance. Alguns participantes do Fluxus: Alison Knowles, George Brecht, Yoko Ono, John Cage, Emmet Williams, Josef Beuys, Vautier, Higgins entre outros. O primeiro concerto Fluxus realizou-se em Wiesbaden, Alemanha, em setembro de 1962.

¹¹ Jackson Pollock (1912-1956), pintor americano com uma grande influência no movimento Expressionismo Abstrato no período pós-Segunda Guerra Mundial.



Figura 4 – Yves Klein, *Le saut dans le vide* (1960)

O intuito de Klein era evidenciar a sua capacidade de realizar uma viagem lunar sem auxílio. Já em 1960, Yves tinha realizado uma mistura de performance, música e bodyart ao conduzir uma orquestra, bem como três modelos nus durante a sinfonia *The Monotone Symphony*, a qual tinha escrito em 1949 e consistia em apenas uma nota, tendo sido reinventada, a nível de apresentação, neste acontecimento.

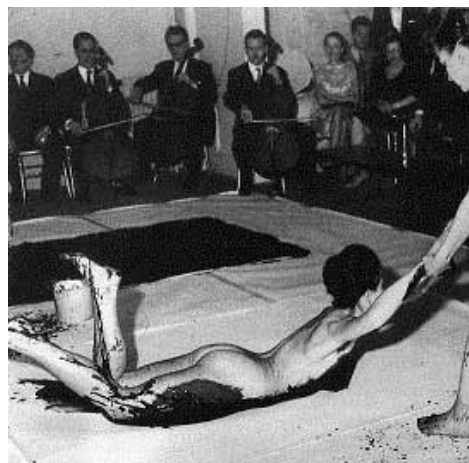


Figura 5 – Yves Klein, *The Monotone Symphony* (1960)

O resultado foi um espetáculo metafísico e espiritual para os presentes que após o terminar da música e do rebolar dos modelos em tinta, se mantiveram durante 20

minutos em silêncio no seu próprio espaço interior de meditação. O espetáculo teve, inquestionavelmente, uma beleza poética (Lewis, s/d).

Jorge Glusberg refere que as performances geralmente nasciam de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas (Glusberg 1987), no entanto e, apesar da espontaneidade e imprevisto ser uma componente essencial de um espetáculo ao vivo, tudo se move também com concepções de todo o espetáculo, traduzindo-se assim num evento original e espontâneo, mas com uma grande componente pré-concebida. A performance busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais.

A performance, segundo Renato Cohen, é tratada como uma expressão plástica e cênica onde acontece uma ação que foi delineada, mas não necessariamente ensaiada. Esta denominação performance surge, como gênero artístico independente, a partir dos inícios da década de setenta.

Através da sua forma livre e anárquica, a performance envolve artistas das mais diversas linguagens e inúmeras manifestações artísticas (Cohen 1987). Esta conecta-se num terreno interdisciplinar entrando em contato com várias linguagens, entre elas a música, poesia, teatro, dança, etc. Segundo Cohen, o mais importante é formalizar o ritual, a cristalização do gesto primordial. Ao uso de várias linguagens não se dá através de uma harmonia linear, mas sim por uma justaposição – a *collage*¹².

O conceito de *collage* ultrapassou os limites das artes visuais. Na música, com os avanços



Figura 6 - Peter Blake, *Capa do álbum Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967)

na tecnologia de gravação, os artistas de vanguarda começaram a experimentar com recorte e colagem a partir de meados do século XX.

Ainda na década de 1960, George Martin¹³ criou colagens de gravações durante a produção de álbuns dos Beatles. Em 1967, o artista pop Peter Blake fez a colagem para a capa do álbum dos Beatles *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*.

¹² *Collage*, termo que deriva do francês “colle” ou cola. Usado primariamente nas artes visuais, constituído pela mistura de várias formas diferentes, criando um novo todo. Este termo foi cunhado por Georges Braque e Pablo Picasso (percussores do cubismo) no início do Séc. XX, quando a *collage* se transformou numa importante parte da arte contemporânea.

¹³ Sir George Martin é produtor musical, compositor e músico, também referido como o “5º Beatle”, por ter produzido, com a exceção de um, todos os álbuns do quarteto britânico..

Em 1996, DJ Shadow lançou o álbum inovador, *Endtroducing* feito inteiramente de colagem de material já gravado anteriormente, contendo *samplers*¹⁴ de hip hop, jazz, funk, bem como extratos de filmagens e entrevistas.

Como referido por Rosalee Goldberg, a *performance*, pela sua postura radical, tornou-se um catalisador na história da arte do séc. XX. Cada vez que determinada escola, quer se tratasse do cubismo, minimalismo ou arte conceptual, parecia ter chegado um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direções.

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais.

A performance pode ser definida como um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações as formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto direto com o público (Goldberg 1979).

1.2 O teatro e a encenação

A palavra teatro tem origem do grego “*théatron*”. É uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores, interpreta uma história ou atividades para o público num determinado lugar. Fazer teatro teve, na sua origem, como sendo uma atividade de carácter religioso, ligada ao culto das divindades que cada povo possuía, com o objetivo de exaltar a glória e o poder das divindades. Com o auxílio de dramaturgos ou de situações improvisadas, de diretores e técnicos, o espetáculo tem como objectivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público.

Esta expressão cénica também é descrita por Jacó Guinsburg (1980) como sendo formada por uma “*tríade básica - atuante, texto e público*”, sem a qual o teatro não teria existência. Atuantes não são apenas os atores, podendo ser objetos (como no teatro de bonecos) ou outras formas ou funções atuantes (animais ou coisas); o texto, por outro

¹⁴ Extratos de músicas recolhidos de outras obras ou criados com o intuito de fazer parte de várias misturas. Muito usados em géneros musicais como o *Hip Hop* ou *House*.

lado, não é apenas o texto escrito ou o falado no palco, pois o teatro não é uma arte literária ou, como afirma Marco de Marinis (1982), no teatro há um texto espetacular.

Pode-se definir a encenação como a arte de pôr em cena, de transformar em espectáculo um texto escrito, ou seja o efeito dessa arte. A origem do termo surge como elemento constituinte e inseparável do teatro sendo através dele que se verifica a evolução técnica e estética desse mesmo teatro. As primeiras encenações de carácter teatral tiveram lugar no séc. VI a. C. na Grécia, para o qual foi utilizado um cenário portátil, mais conhecido por *Carro de Téspis*¹⁵. Na Idade Média, a encenação surgiu nas demonstrações de certas passagens litúrgicas representadas por sacerdotes, durante as cerimónias religiosas. Relativamente à Idade Moderna, a encenação manteve as características medievais em toda a Europa, com exceção da Itália onde o teatro era já uma arte de humanistas com um público culturalmente aberto e sensível. Ainda nos sécs. XV e XVI, países como Inglaterra, Espanha, França e Alemanha, mostravam um teatro medieval encarado, unicamente, como diversão popular. Na Itália, pelo contrário, surge a perspectiva pictórica (séc. XV) sendo adoptada pelo teatro para a cenografia.

É com Bertolt Brecht¹⁶ que se dá uma das mais importantes renovações do espectáculo moderno. Foi um dos profundos teorizadores da moderna arte de encenação. Ao exigir uma perfeita lucidez do espectador perante a peça, que não é «vívda» mas «contada» pelos atores, Brecht dividia a obra em pequenas cenas, intercalando-as de elementos que permitiam ao espectador a consciencialização crítica das teses defendidas. A isto se deu o nome de «efeito V» ou da «distanciação».

A partir das décadas de 80 e 90, a cena europeia desenvolverá experiências com base em programas bem estruturados de renovação dos métodos do espectáculo. Desde 1950 que variadíssimas pequenas *performances* experimentais contrastam e coexistem com a modernização da ópera e a internacionalização dos grandes espetáculos musicais, por um lado, e a criação de espetáculos musicados por outro. Ambos os casos são fruto de

¹⁵ Téspis de Ática. Ator grego do início do século V a.c., trazido de Icárias onde teria nascido, pelo Tirano de Atenas Pisístrato, um amante da arte de imitar. É conhecido como o primeiro ator do mundo ocidental, como o inventor da tragédia, do conceito de monólogo e como tendo sido o primeiro produtor teatral.

¹⁶ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898 – 1956), foi dramaturgo, poeta e encenador alemão no século XX. Os seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações da sua companhia o Berliner Ensemble realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955.

grandes vagas renovadoras que há cinquenta anos Brecht, Beckett e Ionesco provocaram quer ao nível do texto, quer ao nível do espectáculo.

De um ponto de vista mais técnico, a encenação conta com determinados elementos que têm o objectivo de dar forma no espaço e em movimento e tempos reais à fábula - a composição da ação, parte do drama considerada mais importante por Aristóteles. Um desses elementos é a determinação concreta do lugar dramático, papel este destinado ao cenário (adereços, mobiliário e os próprios atores, segundo alguns teóricos, pelo espaço que ocupam em cena) que será montado num palco do qual dependerá, pela sua forma, medida e maquinaria, toda a concepção e execução do jogo cénico: o estilo possível de representação, o processo de implantação do cenário e utilização de planos praticáveis, movimentação em cena e seu aproveitamento estético e psicológico, a valorização e desvalorização das cenas, o tempo dos movimentos, as marcações, etc. a figuração e a representação das personagens são outro elemento que contribuirão para a concretização de uma ilusão perfeita. Esta é a atividade primordial dos atores que contam com o cenário, a luz, o movimento, a ambientação sonora e todo o complicado aparato de cena para a sua valorização e da sua interpretação. Por outro lado, o tipo de ator e o seu tipo de criação habitual conciliado com o papel que lhe é destinado, fornecerá ao encenador as diretrizes para o mover em cena e explorar as suas possibilidades. A partir do momento em que se determina a figuração e a representação das personagens, dependerá a escolha de uma tática e de um critério de orientação que possibilitem um sentido geral necessário para se conceber uma encenação, e também os mecanismos a estabelecer para dar conta dos pormenores. É através da figuração e representação das personagens que a encenação concretiza o seu principal objectivo artístico: representar em forma, movimento e tempos reais o drama. O ator faz parte da encenação tanto como elemento do próprio cenário como intérprete, por outras palavras, é através dele *“que a palavra do poeta se encarna e é pelo seu agir que se vivifica e transforma a potência em ato, de virtualidade em ser”* Pedro (1962:54).

Como uma parte fundamental de toda a arte cénica, mesmo que se trate de um espaço vazio, tal qual o referido por Peter Brook (1968:9) *“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio*

enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” a cenografia tem vindo a ganhar dimensão própria enquanto área de criação artística. Carvalho (2007) refere que a cenografia, como elemento de ligação entre os diversos componentes das artes cénicas começa a merecer lugar de exposição em evento específico. Como exemplo, o *Industrial Palace* em Praga recebe a cada 4 anos, desde 1967, o maior evento internacional dedicado à cenografia e arquitetura para teatro.

1.3 A Atenção e a Audiência

A moeda da nova economia é a luta pela captação da atenção. Sabendo que muitas das questões estão relacionadas com a necessidade de um impacto cada vez maior aos espetáculos de forma a que eles captem mais público, há que perguntar o que capta a nossa atenção? Segundo Fiske e Taylor (1991:247)

“A person who is seven feet tall, a person in a wheelchair, and a woman in the late stages of pregnancy are all salient in most contexts, and they attract attention. However, in some contexts (respectively: on a basketball court, at a conference of ableism, or in a obstetrician’s office), they will not stand out because they are not novel in those contexts.”

O que salienta que muitas vezes, nas mais variadas situações, é um factor supostamente banal que embora possa aparentar ser irrelevante pode ter um efeito fundamental, como acontece, por exemplo, com o boneco insuflável *Teacher*, usado pelos Pink Floyd e Roger Waters com uns impressionantes 30 metros de altura e operado por uma grua. Naturalmente que num concerto de música de rock sinfónico e com um palco de 25 metros de largura, este sobressai, mas, por outro lado, se se tratasse de um encontro de balões movidos a ar quente, com dimensões semelhantes, estaria perfeitamente inserido dentro do contexto não existindo, numa primeira análise, qualquer distinção ou que chamasse a atenção para aquele objecto específico.



Figura 7 - Teacher Puppet, *The Wall Live* (1990)

Segundo Jonathan Crary um dos desenvolvimentos mais importantes da história da visualidade no século XIX foi o surgimento, relativamente repentino, de modelos de visão subjetiva numa ampla gama de disciplinas, mais exatamente no período de 1810 a 1840. Uma das consequências dessa mudança foi que o funcionamento da visão tornou-se dependente da constituição fisiológica contingente do observador, tornando a visão imperfeita, discutível e até arbitrária. No final do século XIX, nas ciências humanas e, em particular, no campo crescente da psicologia científica, o problema da *atenção* tornou-se uma questão particular. A centralidade deste problema estava ligada ao surgimento de um campo social, urbano e psíquico e industrial cada vez mais saturado de imagens.

A *atenção moderna* foi concedida não somente como visual e móvel, mas também como fugaz e efêmera. A atenção moderna era visão em movimento. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção do movimento e visão: imagens em movimento.

Nesse sentido, os estímulos e as distrações da modernidade tornam a concentração da atenção mais vital, ainda que menos provável. Jonathan Crary na sua avaliação diz que a atenção baseou-se explicitamente no seu potencial para o fracasso, resultando em desatenção ou distração.

Crary (1999) argumenta que as formas pelas quais nós atentamente olhamos ou ouvimos algo, resulta de mudanças cruciais na natureza da percepção que pode ser rastreada até a segunda metade do século XIX. Crary aborda estas questões através de análises de obras de três principais pintores modernistas: Manet, Seurat e Cézanne, estando cada um envolvido num confronto singular com os rompimentos, vagas e fendas dentro de um campo perceptual. Cada um, à sua maneira, descobriu que a atenção sustentada, em vez de reordenar ou tornar o mundo mais seguro, levou à desintegração e perda de percepção da presença e cada um usou esta descoberta como base para uma reinvenção de práticas de representação. Este livro muda decisivamente o problema da contemplação estética dentro de um amplo encontro coletivo com a natureza instável da percepção em psicologia, filosofia, neurologia, primeiros anos do cinema e fotografia. Ao fazer isso, ele fornece uma estrutura histórica para a compreensão da atual crise social de atenção no meio da aceleração metamórfica da nossa cultura contemporânea tecnológica.

Voltando um pouco atrás, à audiência greco-romana, Rodrigues (2003) refere que ela incluía nas suas características a organização e o planeamento da recepção e da performance, a especialização de papéis dos autores, além de inserir costumes, regras, expectativas acerca do tempo, do lugar, do conteúdo e das condições de admissão, entre outros. Era um dos elementos seminais numa extensa instituição que já incluía escritores profissionais, atores, músicos, técnicos, produtores e intermediários.

As circunstâncias que geram a audiência surgem nos eventos de carácter público e popular, com conteúdos seculares, tais como educação, entretenimento ou experiências emocionais relacionadas, além do que pressupõem atos voluntários de atenção e de escolha. Rodrigues (2003) refere ainda que a realidade da audiência é tipicamente urbana, geralmente com uma base comercial, com seu conteúdo variável de acordo com a classe social e status.

McQuail (1997) refere, por outro lado, que as audiências podem tornar-se cada vez mais pulverizadas e devem perder a sua identidade nacional, local ou cultural, além de gerar uma lacuna crescente entre média rica e média pobre. Contudo, as novas formas de integração neste processo podem compensar o fim das velhas formas de audiência, pois

mais opções estarão disponíveis para mais pessoas, contribuindo para uma maior liberdade e diversidade nas modalidades de recepção.

A afluência aos concertos e as vendas de registos gravados, muitas vezes refletem as preferências para os artistas e capacidades de distinguir entre os desempenhos (Palmer 1997). Embora o consumo público de música tenda a destacar as diferenças de desempenho, há também semelhanças fortes em performances que refletem funções cognitivas de agrupamento, identificação unitária e abstração temática. Assim, a performance musical é baseada tanto em aspectos individualistas que diferenciam os artistas, como em aspectos normativos partilhados por artistas. Ambas as semelhanças e diferenças entre performances musicais podem ser modeladas, teoricamente, em termos de habilidades cognitivas gerais.

Palmer refere ainda que as consequências da performance musical, incluindo o sucesso da comunicação das interpretações, resultam também de ambiguidades estruturais de acordo com as expectativas dos ouvintes.

Não podendo ser deixado de lado, o público, ou a multidão musical, é aqui um elemento importante, uma vez que são eles o destino final das produções musicais. O conceito dos concertos de Verão marcados pela informalidade relativamente às convenções da época, nasceu em França na década de 1830 e chegou ao Reino Unido pouco depois. Neste país, só se tornou um hábito continuado com a série de concertos organizados anualmente em Londres a partir de 1895. Em Portugal não há registos fidedignos de quando tiveram início, mas chegam a ser às centenas na época de Verão, sendo a luta pelo maior número de audiência intensificada, o que se reflete no modo como o espetáculo é apresentado em palco e nas variadas formas que os artistas usam para cativar o seu público.

2 Metodologia de Investigação

2.1 Tipologia do estudo

A tipologia do estudo insere-se dentro das características da investigação qualitativa, de natureza descritiva/interpretativa/comparativa, mas tendo também uma pequena componente de investigação quantitativa inerente à comparação entre materiais usados nos concertos em análise.

Na investigação qualitativa que será efectuada, segundo Santos (2008) a compreensão do significado (o “*Porquê*”) é essencial, ou seja, nas diferentes perspectivas que as várias pessoas possam ter sobre um mesmo objecto, coisa ou ação. Interessa o que os sujeitos sentem, o que pensam e como agem, pois é dessa diversidade que resulta a riqueza da investigação qualitativa e o seu grau de dificuldade, em virtude de não se poder reduzir essa diversidade a um número “simplificador”.

2.2 Objecto de Estudo

O aprofundamento dos pressupostos e das preocupações enunciadas vai poder ser desenvolvido a partir da análise de várias versões do espetáculo *The Wall* criado por Roger Waters que, apesar de ter como traço comum o facto de ser o mesmo concerto, existem várias encenações/performances criadas e adaptadas que transformam cada altura de exibição num novo trabalho, capaz de continuar a seduzir e captar a atenção do público.

Foram seleccionados para integrar a análise três concertos ao vivo, executados em décadas diferentes:

- Concerto realizado a 9 de Agosto de 1980 pelos Pink Floyd na Earls Court Arena e que fez parte da digressão de 1980-81 dos Pink Floyd, registado através do bootleg¹⁷ DVD “*Divided We Fall*”;
- Concerto realizado a 21 de Julho de 1990 por Roger Waters, registado no DVD “*The Wall Live In Berlin*”, que ficou marcado não só pela complexa e virtuosa

¹⁷ Bootlegs são gravações não autorizadas de áudio ou vídeo do trabalho de um artista ou banda musical, podendo ser realizadas diretamente de um concerto ou de uma transmissão via rádio/televisão. Podem incluir entrevistas e materiais inéditos, que foram descartados por serem considerados inadequados para um produto comercial, bem como passagens de som, ensaios, etc.

produção do espetáculo, mas também pelo simbolismo do local onde foi realizado;

- Concerto integrado na digressão (a decorrer) de *“The Wall Live”* de 2010-2012, editado e disponibilizado no youtube por um fã de Roger Waters com recurso a filmagens não oficiais efectuadas em Setembro e Outubro de 2010.

2.3 Fases do Procedimento

Optou-se por se efetuar, numa primeira instância, uma análise à obra *The Wall* em si, que serviu de ponto de partida para as apresentações ao vivo e aos pressupostos e influências que levaram o artista à criação da mesma. Após essa abordagem será feita uma análise geral a cada um dos três concertos, dando um panorama global do que estes envolveram, quer a nível de pessoal, material e escolhas privilegiadas de local, bem como entrevistas dadas pelos vários intervenientes às rádios e televisões. Serão ainda objecto de análise qualitativa uma seleção de alguns vídeos presentes nas três apresentações, de forma a poder ser feita uma comparação entre a mesma criação, levada a palco em décadas diferentes e nas formas utilizadas para continuar a criar impacto no público.

Os temas em análise serão: *In The Flesh*, *The Thin Ice*, *Another Brick In The Wall Part 2*, *Mother* e *Bring The Boys Back Home*.

Os documentários presentes em alguns dos dvd's em análise serão também motivo de enfoque no sentido de complementar a pesquisa efectuada.

2.4 Instrumentos de Recolha de Dados

A técnica a utilizar no tratamento da informação recolhida através da observação de entrevistas e concertos em vídeo será a de análise de conteúdo, já que segundo Franco (2003:13) a *“mensagem seja ela verbal, gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada”* permite efetuar *“inferências, com base numa lógica explicitada, sobre as mensagens cujas características foram inventariadas e sistematizadas”* (Vala 1986:104).

Será utilizada a pesquisa documental como referência, como mencionam Lüdke e André (1986), "*a análise documental pode-se constituir numa técnica valiosa de abordagem de dados qualitativos, seja complementando as informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema*". Este tipo de pesquisa não exige contacto com os sujeitos da pesquisa, uma vez que, optando por outro tipo de pesquisa mais direta seria de uma dificuldade extrema conseguir chegar à conversa com algum dos intervenientes. Segundo Gil (1991), a pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. No entanto, se, por um lado, a pesquisa bibliográfica se baseia, fundamentalmente, nas contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental usa materiais que, genericamente, não receberam tratamento analítico. Ainda, as fontes de pesquisa documental são mais diversificadas que as da pesquisa bibliográfica. Gil (1989) refere ainda que não existem normas que indiquem os procedimentos a serem adotados no processo de interpretação dos dados, mas existem sim, através de literatura especializada recomendações acerca dos cuidados que devem ter os pesquisadores para que a interpretação não comprometa a pesquisa.

3 A análise

Com o surgimento recente dos novos ambientes digitais, segundo McQuail (1997) é preciso propor percepções alternativas para a compreensão de problemas da comunicação, a partir de uma análise da audiência, para a tentar definir segundo múltiplos padrões de relacionamento com esses novos media. McQuail sugeriu perspectivas críticas e uma tipologia de audiência categorizada pelos seus princípios de formação, de composição, de fluxos e de continuidades, pelos seus objectivos, os seus estratos, as suas misturas e os seus cruzamentos, a sua esfera privada e sua fragmentação.

As constantes alterações quer a nível da tecnologia, quer de pensamento, tornam necessário enveredar por áreas que realmente ainda têm lugar para novas experiências, sensações e realizações pessoais, sem esquecer, no entanto, o pormenor mais importante de todo este enredo que é o público. Sem este, a criação musical não faz grande sentido, já que o criador pretende sempre, ou quase sempre, dar a conhecer o seu trabalho e a ser reconhecido por isso.

3.1 *The Wall*, a história por trás do muro

O *The Wall* dos Pink Floyd, segundo Urlick (1997), “é um dos álbuns mais intrigantes e imaginativos da história da música”. Foi lançado em 1979, como álbum de estúdio de ópera rock, tendo-lhe sucedido uma digressão nos dois anos subsequentes, dando origem também ao filme em 1982. *The Wall* tornou-se sinónimo de, segundo muitos, da própria definição de “álbum conceptual”.

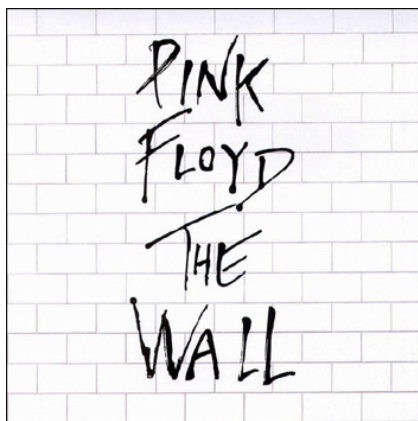


Figura 8 - Capa do álbum áudio *The Wall*, Pink Floyd (1979)

Foneticamente explosivo no registo, complexo de colocar em palco e visualmente impetuoso na tela, *The Wall* percorre a vida do protagonista de ficção, Pink, dos seus dias de infância em pós-II Guerra Mundial da Inglaterra ao seu isolamento auto-imposto como uma estrela do rock de renome mundial, levando a um clímax que é tão catártico como é destrutivo.

A personagem Pink trata-se de uma criação de Waters, sendo uma personagem fictícia, mas baseada nele próprio. Desde o início, que a vida de Pink gira em torno de um abismo de perda e isolamento. Nascido durante a agonia final de uma guerra que custou a vida de cerca de 300.000 soldados britânicos, incluindo o pai de Pink, para uma mãe super-protetora que despeja medidas iguais de amor e fobia no seu filho, Pink começa a construir um muro mental entre ele e o resto do mundo para que ele possa viver num equilíbrio constante, alienado e livre de problemas emocionais da vida.

Roger Waters sentiu a necessidade de construir todo um enredo de música e encenação quando a frustração de Waters para com o seu público tomou dimensões fora do normal, levando mesmo o músico a cuspir na cara de um espectador, por não ter gostado da atitude deste durante um concerto.

Roger transmitiu para o álbum temas como abandono e isolamento pessoal. Após os Pink Floyd terem atingido o auge da sua carreira (até então), em 1977 os concertos em grandes estádios sucediam-se e Roger sentia que grande parte da audiência passava mais tempo a gritar, a atirar objetos e a empurrarem-se, do que propriamente a assistir ao espetáculo.

O comportamento do músico, foi um modo de reagir ao estímulo a que foi sujeito, que só foi possível mediante as circunstâncias. Em sentido restrito, esta reação é sempre motivada, contudo, hoje em dia reconhece-se e atribui-se, no âmbito das Ciências Sociais (incluindo da própria Psicologia), uma maior amplitude de significados a este conceito. Fachada (2000) refere que sendo o indivíduo resultado quer do encontro, quer das interações que estabelece ao longo da vida, toda essa sucessão de acontecimentos durante os vários espetáculos levaram Roger Waters a dar asas à sua criatividade e a criar, escrever e compor o *The Wall*.



Figura 9 - Projeto para a marioneta *Teacher Puppet* (1980)

Dentro da narrativa, cada incidente que causa dor a Pink é mais um tijolo na parede do seu crescente muro (que além de ser um muro mental, se transformou em realidade nos concertos ao vivo): uma infância sem pai, uma mãe dominadora, um sistema de ensino manipulado, um governo que trata os seus cidadãos como peças de xadrez, a superficialidade do estrelato, um casamento à distância, até mesmo as drogas que usa com o intuito de encontrar a libertação.

Pink que foi oprimido pela sociedade desde os primeiros dias da sua vida constrói esse muro na sua consciência para o isolar da sociedade e refugia-se num mundo de fantasia que criou para si. Durante uma alucinação provocada pela droga, Pink transforma-se num ditador fascista apenas para que a sua consciência rebelde o ponha em tribunal, onde o seu juiz interior lhe ordena que mande abaixo o seu próprio muro e se abra para o mundo exterior, deixando claro que a liberdade não pode ser separada da responsabilidade pessoal.

O *The Wall* é visto como uma história cínica sobre a futilidade da vida ou uma viagem esperançosa da morte e do renascimento metafórico.

Roger Waters demorou cerca de 10 meses a escrever os temas que compõem o álbum e quase 1 ano para proceder à sua gravação, uma vez que os problemas financeiros da banda fizeram com que mudassem de estúdio algumas vezes. Como com a maioria da arte, o conceito do álbum dos Pink Floyd é uma combinação de imaginação e de vida do próprio autor. O álbum tem as contribuições dos colegas de banda David Gilmour, Nick Mason e Richard Wright mas a obra prima parte, sem dúvida, da mente de Roger Waters que, apesar de não ser perfeita, uma vez que:

“(...)na arte não existe perfeição. E um marasmo criativo sempre ocorre quando os artistas de um período se satisfazem em retomar o trabalho de um predecessor no ponto em que foi abandonado, tentando continuar o que este estava fazendo. Quando por outro lado, se pega em algo de um período anterior e se adapta ao seu próprio trabalho, podemos obter criatividade. O resultado não é novo, mas é novo enquanto abordagem diferente” Mink (1996:71)

Nas décadas subsequentes, conforme será analisado mais à frente, Roger Waters foi trabalhando a sua criação e alterando vários detalhes, também com a ajuda do avanço tecnológico.

“Talvez a minha aprendizagem de arquitectura me tivesse ajudado a ver os meus sentimentos de alienação perante o público do rock’n’roll, o que foi o ponto de partida para 'The Wall'. O facto de ter encarnado uma narrativa autobiográfica era como que secundário à questão principal, que era uma afirmação teatral na qual eu dizia: Isto não é horrível? Aqui estou eu em cima do palco e vocês estão aí em baixo, não é horrível? Que porra é que nós estamos aqui a fazer?” Roger Waters, Junho de 1987 (Documentário “The Wall”, 2003)

Como já referido anteriormente, não há melhor produtor na afirmação do seu trabalho do que o próprio criador, Roger Waters, conhecido por ensaiar os seus espetáculos repetidamente até à exaustão, consegue, dessa forma, estando na produção, realização e interpretação fazer com que os seus espetáculos sejam exatamente aquilo que ele idealizou e concebeu. Como criador pode ver a sua obra fielmente reproduzida, quer em som, cenário, performance ou conteúdo.

3.2 *The Wall Live (1981) – Earls Court*

Após o lançamento do álbum de estúdio *The Wall* em 1979, os Pink Floyd deram início a uma digressão para apresentação do mesmo trabalho, que seria a última aparição vivo com a formação original que tinha gravado o álbum precedente. A digressão foi relativamente pequena em comparação com o que tinha já sido feito anteriormente para grandes lançamentos, com apenas 31 concertos no total. A digressão foi pautada pelo uso extensivo de conteúdo teatral, mais notavelmente por um muro gigante construído ao longo do palco para transmitir o sentido de alienação presente tanto no álbum como em Roger Waters.

A música era tocada em sintonia com os efeitos visuais que incluíam projeções de vídeo, insufláveis gigantes e a constante colocação de tijolos na construção do muro que colocaria a banda separada da audiência de forma completa ao chegar ao intervalo e a construção se encontrar acabada. A equipa de produção passou quase 1 ano a testar materiais para os blocos do muro que, supostamente, cairiam em cima do público no final do concerto, por isso tinham que ser leves, mas não foi encontrada uma solução ideal que oferecesse a segurança adequada, por isso optou-se por outra decisão.



Figura 10 - Testes de montagem do muro, Earls Court (1980)

Estes espetáculos foram considerados pela imprensa da altura como a primeira demonstração significativa da experiência multimédia moderna.

*“Mostrar o *The Wall* foi como fazer teatro.”*

Richard Wright¹⁸, Documentário “Behind The Wall (s/d)”

Colocar o espetáculo a funcionar era considerado por muitos, na altura, uma tarefa impossível. A construção do cenário era um processo complexo que combinava uma arte única com proezas mecânicas sem precedentes.

¹⁸ Richard Wright (1943-2008), teclista, pianista e compositor membro dos Pink Floyd desde a sua criação em 1965.

Como levantar o muro, como fazê-lo cair, como fazê-lo em outros palcos inserido numa digressão, sendo que movimentava uma série de mão-de-obra e material? Todas estas questões levavam quase à loucura os participantes no concerto, cuja missão era tornar tudo isto possível. Era uma mistura de arte musical e teatro com o melhor da engenharia. Toda a tecnologia usada na altura era o expoente máximo já usado em concertos. Desde as 30 toneladas de palco e ferragens, construídas quase na sua totalidade especificamente para a função que exerciam num ambiente musical único até à mesa de som com 106 vias, que era algo nunca visto na época. O sistema de som na sala distribuía-se em formato quadrifónico, conjugando a execução ao vivo com os efeitos sonoros presentes no álbum de estúdio.



Figura 11 e Figura 12 – The Wall Live (1980)

Tudo o que era montado tinha ser supervisionado pelos técnicos de segurança do *Earls Court*, bem como por uma equipa do departamento de arquitetura regional que verificava se cumpriam todos os requisitos para poderem dar início ao espectáculo.

O concerto iniciava-se com outros músicos (que não os Pink Floyd) em cima do palco e que usavam máscaras para ficarem parecidos com os 4 elementos da banda. Os elementos originais constantemente comentavam que se sentiam quase sem rosto e que se trocassem de lugar com outros indivíduos, o público, na sua maioria, nem daria conta. Os Pink Floyd eram considerados como estrelas da música ao lado de Deep Purple e Led Zeppelin, mas individualmente não eram conhecidos, sendo-o apenas no seu todo. Esta foi uma forma dos músicos mostrarem a alienação existente entre público e banda, do qual o *The Wall* era a exemplificação disso mesmo.

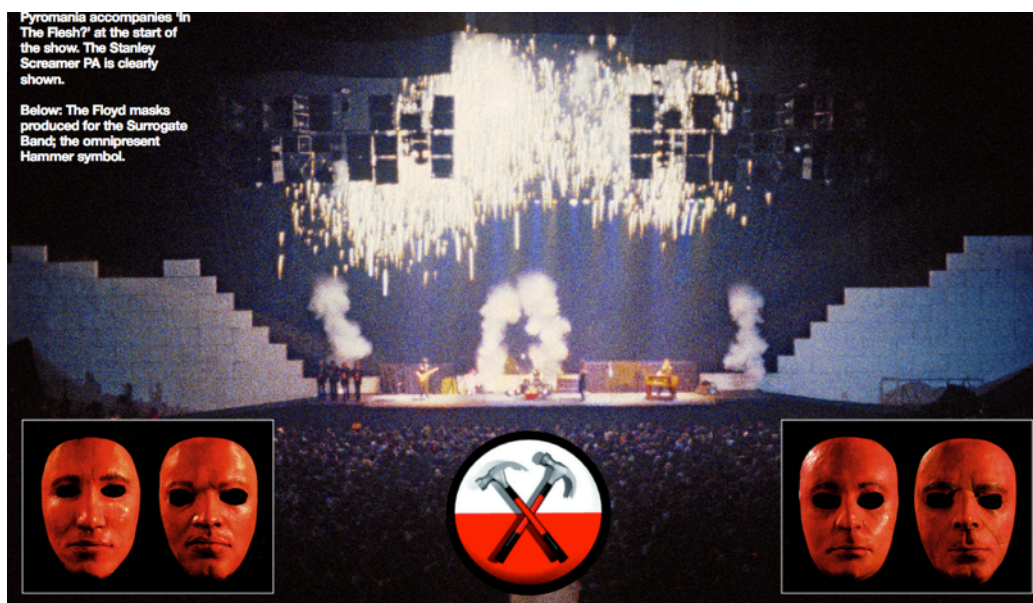


Figura 13 - Panorâmica geral do Earls Court e máscaras usadas pelos substitutos. The Wall (1980)

Ficha técnica do concerto (músicos):

Pink Floyd		Banda
David Gilmour	Andy Bown	Snowy White
Nick Mason	Joe Chemay	Willie Wilson
Roger Waters	Stan Farber	Peter Wood
Richard Wright	Jim Haas	Gary Yudman
	John Joyce	

Figura 14 - Ficha técnica, Earls Court (1981)

Alinhamento dos temas:

Parte I	Parte II
"In the Flesh?"	"Hey You"
"The Thin Ice"	"Is There Anybody Out There?"
"Another Brick in the Wall (Part I)"	"Nobody Home"
"The Happiest Days of Our Lives"	"Vera"
"Another Brick in the Wall (Part II)"	"Bring the Boys Back Home"
"Mother"	"Comfortably Numb"
"Goodbye Blue Sky"	"The Show Must Go On"
"Empty Spaces"	"In the Flesh"
"What Shall We Do Now?"	"Run Like Hell"
"Young Lust"	"Waiting for the Worms"

"One of My Turns"	"Stop"
"Don't Leave Me Now"	"The Trial"
"Another Brick in the Wall (Part III)"	"Outside the Wall"
"The Last Few Bricks"	
"Goodbye Cruel World"	

Figura 15 - Alinhamento Earls Court (1981)

3.3 *The Wall Live In Berlim*

Dez anos após o primeiro concerto do *The Wall*, Roger Waters, já separado dos Pink Floyd, com quem teve uma batalha legal pelos direitos do nome da banda, resolveu dar mais um passo em frente e ultrapassar-se a ele próprio, no sentido de conseguir levar a cabo um concerto que fosse fora do normal de despertasse a atenção dos seus fiéis seguidores, mas não só.

Como forma de conseguir dar ao *The Wall* algo mais e de se reinventar a ele próprio, optou por escolher a altura temporal certa e o local indicado, mediante as circunstâncias para dar ao concerto um novo poder simbólico.

Após ter sido abandonada a ideia de fazer o concerto no deserto do Sahara, Waters optou por um espaço, conhecido como “o lugar de ninguém”, situado entre Berlim ocidental e Berlim oriental, junto ao muro que estava a ser desmantelado, após o fim da guerra fria. Era um local que não tinha sido pisado após o final da guerra em 1945, tendo sido local de muitas mortes, aquando de fugas para o outro lado do muro na época nazi. Por si só já era um local cheio de valor simbólico, ainda que pesado negativamente, mas com uma nova simbologia, uma vez que o importante não era se o local seria o mais apropriado, mas sim pela analogia direta entre o *The Wall* e o muro (Wall em inglês) de Berlim e também como sendo aquele sítio que tornava a juntar famílias separadas pelo muro.



Figura 16 - The Wal Live In Berlin (1990)

O concerto foi o maior realizado, até então, com entradas pagas. O número de bilhetes vendidos ascendeu aos 350.000, mas após essa venda ingressos a organização resolveu abrir as portas a quem quisesse aceder ao recinto do espetáculo. Pensa-se que tenham assistido ao concerto *in loco* cerca de 500.000 pessoas, tendo sido transmitido em direto para 50 países e em diferido para mais 50 países até ao final da semana.

Como referiu Roger Waters, a obra criada por ele nunca foi diretamente sobre o nazismo, mas sim sobre a guerra em si ou a luta contra esta, no entanto quando este espetáculo foi apresentado na Alemanha transformou-se nesse significado. Quando durante o tema “*Bring The Boys Back Home*” as fotos de soldados alemães foram projetadas no muro, esta ligação tornou-se ainda mais forte.

“Os grandes shows são como a opera. Estão os cantores, o cenário, a orquestra, os figurinos, unindo todos esses elementos criando algo que é maior que a música”
Gerald Scarfe, Criador das personagens animadas (1990)



Figura 17 - “Bring The Boys Back Home”, projeção no muro. The Wall Live In Berlin (1990)

Roger sentia que o que fluía era, não tanto sobre a queda do muro, mas sim o que o havia criado. Foram sentimentos confusos que se viveram durante o espectáculo, aparecendo soldados soviéticos que estavam colocados na Alemanha a

chorar junto ao muro e a dizer que sentiam que algo estava a mudar.

De entre todos os músicos convidados a participar no espectáculo, Bryan Adams, Sinéad O'Connor, Scorpions, etc., estava também a *The Marching Band Of The Combined Soviet Forces in Germany* que, segundo Waters, era uma “*cambada de incompetentes*”, mas fizeram o seu papel que era marchar e pouco mais.

Se colocar em pé o concerto de 1980 tinha sido uma fantástica obra de produtores e engenheiros, o *The Wall Live In Berlim* não lhe ficou atrás. Como já tinha acontecido anteriormente no seu predecessor, foi mais uma grande conquista técnica além da artística. Foi um concerto único, impossível de ensaiar na sua totalidade, com um muro que seria construído com 20 metros de altura e 300 de comprimento para no final ser demolido em 30 segundos. Os músicos presentes em palco eram 37, sendo ainda acompanhados por 80 elementos da *Rundfunk Orchestra*, 150 elementos do Rundfunk Choir, a banda das forças soviéticas e o *Red Army Chorus*, em suma, uma combinação nunca tentada anteriormente em cima de um palco.

Apesar de toda a complexidade necessária para colocar o espectáculo a funcionar, este resultou bastante bem, tendo a crítica contribuído positivamente, mesmo tendo sido interrompido algumas vezes por falta de corrente, o que colocou todos os executantes com um nervoso miudinho. A potência a ser utilizada era imensa e alguns geradores tiveram alguns problemas, que foram sanados pela equipa técnica com grande precisão. Durante o tema “*Mother*”, Roger Waters começou a fazer sapateado, uma vez que estavam sem corrente e a única coisa que poderiam fazer em frente a uma plateia de 500.000 pessoas era... entreter.

Como referido por Dieter Wailert, um jornalista musical que acompanhou todo o concerto na altura, foi “*uma experiência mais profunda. Mais que um simples concerto, foi um evento de amor, paz e futuro.*”(Documentário “*The Wall*”, 2003).

Ficha técnica do concerto (músicos):

The Company	The Band	The Hooters	The Bleeding Heart Band	Outros
Roger Waters	Rick Danko	Eric Bazilian	Rick Dfonzo	The Rundfunk
Klaus Meine	Levon Helm	Rob Hyman	Snowy White	Orchestra, dirigida por
Rudolf Schenker	Garth Hudson	John Lilley	Andy Fairweather-Low	Michael Kamen
Matthias Jabs		Fran Smith Jr	Peter Wood	The Rundfunk Choir
Francis Buchholz		David Uosikkinen	Nick Glennie-Smith	The Marching Band of
Herman Rarebell		Joni Mitchell	Graham Broad	the Combined Soviet
Ute Lemper		James Galway	Stan Farber	Forces in Germany
Cyndi Lauper		Bryan Adams	Joe Chemay	The Red Army Chorus.
Thomas Dolby		Jerry Hall	Jim Haas	Paddy Moloney
Sinéad O'Connor		Paul Carrack	John Joyce	
		Van Morrison		
		Tim Curry		
		Marianne Faithfull		
		Albert Finney		

Figura 18 - Ficha técnica (Live In Berlin)

Alinhamento dos temas:

Parte I	Parte II
"In the Flesh?"	"Hey You"
"The Thin Ice"	"Is There Anybody Out There?"
"Another Brick in the Wall (Part I)"	"Nobody Home"
"The Happiest Days of Our Lives"	"Vera"
"Another Brick in the Wall (Part II)"	"Bring the Boys Back Home"
"Mother"	"Comfortably Numb"
"Goodbye Blue Sky"	"The Show Must Go On"
"Empty Spaces"	"In the Flesh"
"What Shall We Do Now?"	"Run Like Hell"
"Young Lust"	"Waiting for the Worms"
"One of My Turns"	"Stop"
"Don't Leave Me Now"	"The Trial"
"Another Brick in the Wall (Part III)"	"The Tide Is Turning"
"The Last Few Bricks"	
"Goodbye Cruel World"	

Figura 19 - Alinhamento (Live In Berlin)

3.4 *The Wall Live (2010-2012)*

Esta digressão foi a primeira vez, após a obra *The Wall* ter sido executada ao vivo em 1990, que tornou a subir ao palco por Roger Waters ou qualquer um dos membros dos Pink Floyd. Uma vez mais, considerado pela crítica como sendo uma das mais ambiciosas e complexas produções rock alguma vez levada a cabo, com um custo estimado de 60 milhões de dólares de produção, Roger trouxe novamente a obra da sua vida aos palcos mundiais.

A digressão começou a 15 de Setembro de 2010 em Toronto, estando a ser continuamente estendida a outros continentes e a serem adicionadas novas datas de exibição, tendo mesmo a venda de bilhetes, em 99.9% das salas, esgotada.

A nível de músicos em palco, esta digressão não atinge os números de elementos apresentados no *Live In Berlin*, sendo uma formação muito mais modesta e mais aproximada à primeira digressão do início da década de 1980, no entanto toda a produção envolve uma gigantesca pré-produção. A equipa é composta por cerca de 120 elementos que estão durante todo o concerto, quase 2 horas, em constante movimento e monitorização, desde a construção do muro, projecção de vídeos, pirotecnia, tudo está devidamente sincronizado, uma vez que qualquer falha em algum destes elementos levaria a que se criasse uma imperfeição na sincronia que tornaria o espectáculo desajustado, sem esquecer os largos meses que foram dedicados à criação de vídeos e outros efeitos especiais. A produção agora a correr os palcos teve um custo de produção 60 vezes superior à de 1980, mas, segundo os cálculos de bilheteira até agora, a venda de merchandising e do futuro dvd irá recompensar todo o investimento.

Roger Waters, apesar de apresentar a mesma obra, refere que a narrativa foi alterada. Pink já não é agora a personagem central, apesar de aparecer constantemente no espectáculo (na digressão no continente norte americano o boneco que o representa é atirado para o palco dando início ao concerto por um sem abrigo enquanto que na versão europeia é trazido por 2 soldados, também para a abertura do espectáculo), toda a

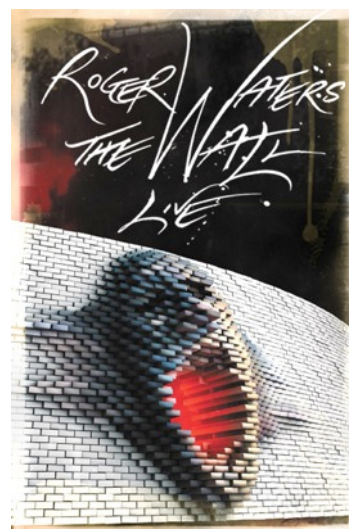


Figura 20 – Cartaz The Wall Live (2010)

apresentação é mais uma narrativa política de muros entre nações ou entre ricos e pobres a guerra contra o capitalismo e os monopólios mundiais.



Figura 21 - Vista traseira do palco, *The Wall Live* (2010)

Toda uma nova apresentação parece emergir da mesma narrativa já com 30 anos. O que anteriormente Gerald Scarfe¹⁹ fazia através de pinturas à mão em transparências é agora transformado, com a ajuda de 10 Macbook Pro e da equipa de vídeo, que construíram, por exemplo, uma sequência do tema *Mother* com cerca de 4000 frames, demorando cada um cerca de meia hora a renderizar²⁰. A projeção é efectuada em HD, quer no ecrã redondo central, quer no muro com cerca de 75 metros de comprimento por 10 de altura recorrendo a um conjunto total de 20 projetores HD de 20.000 lumens, com uma precisão de ¼ de polegada e controlados à distância através de uma rede wireless e um iPad. Este uso de tecnologia “de ponta” permite aos controladores de vídeo, de cada vez que um bloco é colocado no muro, este seja logo alvo de imagem projetada, não havendo, por isso, projeção no vazio, já que tudo é controlado ao mais pequeno pormenor por computador ou computadores (5 Apple XServe).

¹⁹ Gerald Anthony Scarfe, ilustrador e cartunista britânico, famoso pela criação dos desenhos do álbum e vídeo *The Wall* dos Pink Floyd.

²⁰ Renderização é o processo pela qual se pode obter o produto final de um processamento digital qualquer. Este processo aplica-se essencialmente em programas de modelagem 2D e 3D, áudio e vídeo.



Figura 22 - "Confortably Numb", Projeção 3D em HD, GabeMc (2010)

Mas também os insufláveis criados por Scarfe foram alvo de uma renovação. O "Black Pig" está agora cheio de hélio, com ventoinhas eléctricas, fazendo voos por cima da audiência controlado remotamente a partir da mesa de som de frente. As marionetas insufláveis "Teacher", "Wife" e "Mother" são agora de enchimento rápido, com a iluminação dos olhos em leds e com um custo de cerca 2 milhões de dólares, o dobro do que custou toda a primeira produção ao vivo do *The Wall*.

Toda a construção do muro, o sistema de estabilização e de destruição mantém-se, apesar de ter algumas modificações na tecnologia, no mesmo sistema do original. Todo o som, apesar de uma evolução digital, mantém os mesmos pressupostos, que são o da maior fiabilidade, fidelidade e de causar impacto à audiência. A base do som quadrifónico continua, mas a sua dispersão é mais controlada com o auxílio de colunas em todo o recinto, bem como aumento de volume dos graves durante a queda final. Ao invés de colunas debaixo de alguns bancos, como o que era usado em 1980, agora são potentes subwoofers espalhados por toda a sala de espetáculos.

Quando questionado sobre o que desejava que as pessoas lembrem do *The Wall Live*, Roger Waters respondeu "*Que as pessoas se sintam comovidas com o espetáculo e que lhes chegue ao coração.*"

Ficha técnica do concerto (músicos):

Roger Waters	Jon Carin
Robbie Wyckoff	Harry Waters
Graham Broad	Jon Joyce
Dave Kilminster	Kipp Lennon
G.E. Smith	Mark Lennon
Snowy White	Pat Lennon

Figura 23 - Ficha técnica (The Wall Live)

Alinhamento dos temas:

Parte I	Parte II
"In the Flesh?"	"Hey You"
"The Thin Ice"	"Is There Anybody Out There?"
"Another Brick in the Wall (Part I)"	"Nobody Home"
"The Happiest Days of Our Lives"	"Vera"
"Another Brick in the Wall (Part II)"	"Bring the Boys Back Home"
"Mother"	"Comfortably Numb"
"Goodbye Blue Sky"	"The Show Must Go On"
"Empty Spaces"	"In the Flesh"
"What Shall We Do Now?"	"Run Like Hell"
"Young Lust"	"Waiting for the Worms"
"One of My Turns"	"Stop"
"Don't Leave Me Now"	"The Trial"
"Another Brick in the Wall (Part III)"	"Outside The Wall"
"The Last Few Bricks"	
"Goodbye Cruel World"	

Figura 24 - Alinhamento (The Wall Live)

3.5 Análise dos temas

I. “In The Flesh?”

Exactamente de forma oposta ao início do filme, que trazia a introdução, de forma calma, à rotina da vida de Pink, este “*In The Flesh?*” irrompe pela cena de abertura do concerto com uma força de som, luz e pirotecnia que faz com que as atenções se centrem, sem

dúvida alguma, desde o início, no palco, numa amostra de todo o poder que o espectáculo trará.

Este tema, convida, através de Pink, a audiência a assistir ao seu espectáculo e a mergulhar na sua história, sendo o convite feito por Pink, mais visível no filme do que no concerto, uma vez que ao vivo trata-se dos próprios Pink Floyd a convidarem o público presente. Roger Waters optou por começar o álbum e consequentemente os concertos com este temas, de letra de análise subjectiva e metafórica ao invés de começar com uma entrada subtil em toda a narrativa. Urick (2010) diz que:

“Considering that the album's first song is largely about conception and birth on multiple levels, what better way to convey the chaos and confusion that is the beginning of life than with an equally chaotic and confusing opening song?”

Que melhor forma do que começar com o caos e a confusão, que é o início da vida, do que com uma canção confusa e de percepção subjectiva?

*“So ya thought ya
Might like to go to the show
To feel the warm thrill of confusion,
That space cadet glow.
Tell me, is something eluding you, sunshine?
Is this not what you expected to see?
If you wanna find out
what's behind these cold eyes
You'll just have to claw your way
through this disguise.
Lights! Roll the sound effects! Action!
Drop it on 'em!
Drop it on 'em! ”*

In The Flesh, Roger Waters (1979)

Fazendo uma ligeira análise, sobre a letra do primeiro tema pode-se compreender que se trata, efetivamente, de uma escrita recheada de metáforas que se pode adaptar aquilo

que o espectador sentir no momento, no entanto, não restam dúvidas de que se trata de uma recepção ao público e que este é convidado a entrar no mundo do *The Wall*.

Recorrendo à *Grelha 1* de análise, disponível em anexo, os três concertos são similares no impacto causado na abertura. No de 1980 e no de 2010 existe um som de fundo, o do *Mestre de Cerimónias* que anuncia o concerto, pede que a audiência não use câmaras com flash, refere que não são autorizados efeitos pirotécnicos, até que é interrompido abruptamente pelo início do espectáculo. No concerto de Berlin em 1990 a técnica usada foi outra. Como o concerto tinha dimensões épicas, a entrada também não se ficou atrás, com os Scorpions, que deram a sua interpretação ao tema, a entrarem em palco com uma limusina branca a atravessar o mesmo e rodeada de motoqueiros.

Na finalização do tema, todos eles pautam pelo forte balanço dos instrumentos e o espectáculo de fogo de artifício, que nas versões de datas mais opostas terminam com a queda do avião no muro e a respectiva entrada em combustão.



Figura 25 - In The Flesh, Queda de Avião, The Wall Live (2011)

No concerto de Earls Court, como aliás em todos os da digressão de 1980, Roger quis exemplificar a alienação que os Pink Floyd sentiam do público, sendo a banda substituta “The Surrogate Band” a começar o espectáculo com este tema, munidos das máscaras que lhes davam os contornos da cara dos músicos originais, sem que, por vezes, o público se apercebesse imediatamente do que estava a acontecer. Apenas quando Roger, David, Richard e Nick apareciam da parte traseira do palco e trocavam de lugar com os

substitutos para o tema seguinte, a audiência verificava a realidade. Como está presente na letra do tema: *"You'll just have to claw your way through this disguise. "*.

II. "The Thin Ice"

*"Momma loves her baby, and daddy loves you too.
And the sea may look warm to you babe
And the sky may look blue
Ooooh babe Ooooh baby blue Ooooooh babe.
If you should go skating
On the thin ice of modern life
Dragging behind you the silent reproach
Of a million tear-stained eyes
Don't be surprised when a crack in the ice
Appears under your feet.
You slip out of your depth and out of your mind
With your fear flowing out behind you
As you claw the thin ice."
The Thin Ice, Roger Waters (1979)*

Na sequência da narrativa, *The Thin Ice* simboliza a infância de Pink. Depois do seu nascimento, mesmo que tudo pareça belo e calmo para Pink, que o mar seja agradável e calmo e o céu azul, a vida pode ser recheada de dor e desilusão. O choro de um bebê antes do segundo tema ter início começar simboliza o nascimento. Em 1980 foi apenas a gravação do choro que foi usada, antes dos Pink tocarem o tema ao vivo. O piano e os sintetizadores com um som morno, dão uma sensação de bonança após a "tempestade" que foi o tema de abertura, ganhando gradualmente um ar pesado com o avançar da letra, transformando-se a música através de acordes que dão a sensação de desilusão futura da vida.

Na execução de 1990 o tema continua com a sua simplicidade, ganhando uma beleza adicional na primeira parte da canção com a interpretação da voz doce de Ute Lemper²¹ que, naquela situação, desempenha o papel de mãe.

Em 2010 o tema ganha uma outra componente que transforma uma vez mais o conteúdo da letra, dando-lhe mais força perante a audiência.

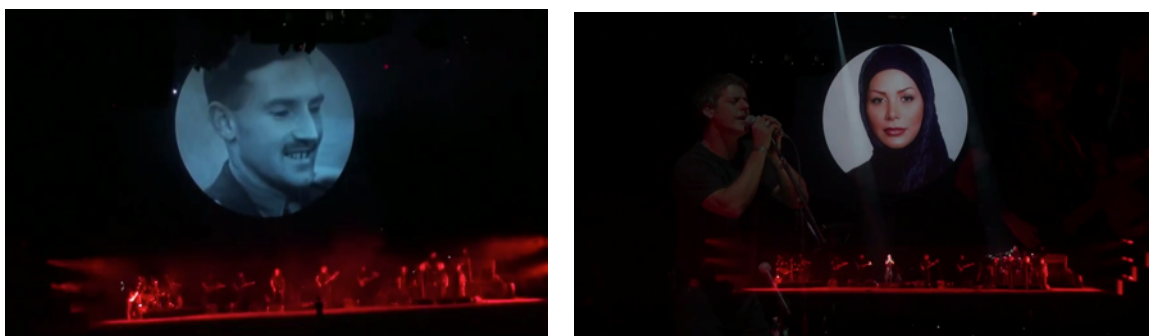


Figura 26 e Figura 27 - "The Thin Ice", *The Wall Live* (2010)

Enquanto o tema se inicia é projetada a imagem de um soldado, mais precisamente o pai de Roger, Eric Waters que morreu na 2ª Guerra Mundial, alegadamente, segundo Waters, por incompetência dos generais que comandavam a sua unidade. No filme *The Wall*, a cena seguinte é a de uma criança num parque infantil a ver outras crianças serem empurradas no baloiço enquanto que ele observa, cheio de tristeza. Waters traz para as suas composições muito da sua vida e da sua revolta para com as decisões tomadas por outros que o afetaram também a si.

Durante toda a música vão-se sucedendo as projeções na tela redonda, desde personagens já falecidas, tal como a activista iraniana Agha-Soltan ou soldados americanos que morreram na 2ª Guerra Mundial ou civis mortos no Iraque, todos eles complementados com os seus dados como nome, idade e data da morte. Após esta exibição, é complementada com imagens de dor e sofrimento que são vistas constantemente nos órgãos de comunicação social.

²¹ Cantora alemã, nascida a 4 de Julho de 1963, famosa pelas suas interpretações do trabalho de Kurt Weill.

III. “Another Brick In The Wall (Part 2)”

*“We don't need no education.
We don't need no thought control.
No dark sarcasm in the classroom.
Teacher leave them kids alone
Hey! Teacher! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall.
All in all you're just another brick in the wall.”*
Another Brick In The Wall part 2, Roger Waters (1979)

A segunda e também a parte mais famosa do “Another Brick In The Wall”, que foi também o maior sucesso dos Pink Floyd a nível mundial, tendo sido também Nº 1 do top britânico durante bastante tempo. Tendo como ponte de ligação o tema “The Happiest Days Of Our Lives”, onde se ouve o som de um helicóptero, bem como se vê a luz marcante do projetor de luz, comum a todos os concertos, este é um dos temas mais usados por jovens por todo o mundo em incitações de rebeldia. O tema foi escrito como sendo um ataque a alguns tipos de ensino, como os que Waters teve na sua infância. Nesta narrativa, Pink continua a mostrar-se contra os professores cruéis da sua infância e como os culpa por terem contribuído para a colocação de mais tijolos no seu muro de alienação mental. Ainda como ponto comum entre os três concertos está a utilização das marionetas insufláveis, neste caso a figura do professor maquiavélico “Teacher” e da projeção dos desenhos de Gerald Scarfe, com a utilização mais extensiva de vários solos de guitarra e órgão.

O concerto em Berlim ganhou uma contribuição adicional que foi a presença de Cyndi Lauper²² na voz principal, bem como o tamanho da marioneta que tinha que ser manobrada por uma grua de grandes proporções e um guindaste.

Na versão de 2010, apesar de todos os pontos comuns já referidos anteriormente, a versão foi enriquecida com a participação de um grupo de crianças, que é diferente em cada local, uma vez que estas são pertencentes a instituições oriundas de zonas desfavorecidas.

²² Cynthia Ann Lauper Thornton, nascida a 22 de Junho de 1963 em Nova Iorque, ícone pop da música da década de 80.

Urlick (2010) refere que:

"Accordingly, the rallying cry of "[W]e don't need no education" can actually be teased in two directions. Firstly, considering that the clause is a double negative, the negatives of "don't" and "no" cancel each other out, producing an affirmative, as in "We [do] need education," suggesting that yes, education can be a good thing in developing well-rounded individuals. Secondly, the double negative also acts as rhetorical litotes in this context, used especially to emphasize the point being made, as if Waters is saying "We don't need this type of education."

Neste sentido o tema "Another Brick In The Wall Part 2" não é tanto uma canção de revolução, mas sim um hino a reclamar a individualidade de cada um e uma crítica contra o sistema de ensino que não funciona.



Figura 28 – “Another Brick In The Wall Part 2”, participação de crianças (2010)

IV. “Mother”

À medida que Pink cresce vai ficando mais curioso acerca do mundo que o rodeia e com a sua própria individualidade. A sua própria mãe inadvertidamente vai adicionando tijolos ao seu muro através da sua super-proteção e necessidade de o manter a salvo de tudo e todos.

“Mother, do you think they'll drop the bomb?

Mother, do you think she's good enough -- for me?

Mother, do you think they'll like this song?
Mother, do you think they'll try to break my balls?
Ooooo. Mother, should I build the wall?
Mother, should I run for president?
Mother, should I trust the government?
Mother, will they put me in the firing line?
Ooooooh aaah. Is it just a waste of time?

Hush now, baby. Baby, don't you cry.
Mamma's gonna make all your nightmares come
true.
Mamma's gonna put all of her fears into you.
Mamma's gonna keep you right here under her
wing.
She won't let you fly, but she might let you sing.
Mama's gonna keep baby cozy and warm.
Oooooh babe. Oooooh babe. Ooooooh babe,
Of course mama's gonna help build a wall.

Mother, do you think she's dangerous -- to me?
Mother, will she tear your little boy apart?
Oooooh aaah. Mother, will she break my heart?

Hush now, baby. Baby, don't you cry.
Mama's gonna check out all your girlfriends for you.
Mama won't let anyone dirty get through.
Mama's gonna wait up until you get in.
Mama will always find out where you've been.
Mama's gonna keep baby healthy and clean.
Oooooh babe. Oooh babe. Oooh babe,
You'll always be baby to me.

Mother, did it need to be so high?"
Mother, Roger Waters (1979)

Neste tema as várias apresentações pautam por ter conteúdos que diferem entre elas. Enquanto que na de Earls Court além da musicalidade que é basicamente a mesma do álbum, uma vez que Roger Waters sempre pautou pela fidelidade ao original, foi utilizado o insuflável “Mother”, no concerto de 1990 na substituição do insuflável foi utilizado um pedaço de muro, de uma só peça, com o desenho de Scarfe e colocado durante o tema no restante alinhamento do muro.

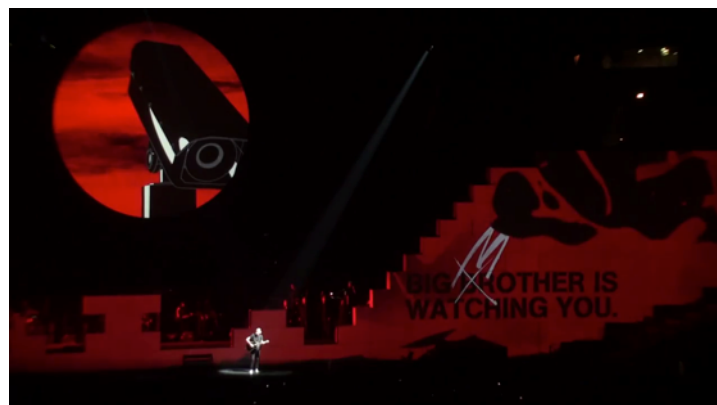


Figura 29 – “Mother”, The Wall Live (2011)

Na digressão de 2010-2012 Roger resolveu fazer um dueto com ele próprio, utilizando a projeção e sonorização do mesmo tema gravado em Earls Court (também inserido nesta análise), adicionando certas nuances ao tema, como após cantar *“Mother should i trust the government?”* que desenvolve, em qualquer que seja o concerto, uma vaia quase que generalizada, as palavras *“No Fucking Way”* aparecem no muro. Fazendo também uma analogia entre a super-proteção da mãe, que está sempre de vigia, com os reality shows em que toda a gente está de olho em alguém.

V. “Bring The Boys Back Home”

“Bring the boys back home.

Bring the boys back home.

Don't leave the children on their own, no, no.

Bring the boys back home”

Bring The Boys Back Home, Roger Waters (1979)

Este tema trata de uma declaração anti-guerra de Roger, que afirmava em 1979 numa entrevista dada a Tommy Vance, como sendo a canção central de todo o álbum. Desta feita não tem nada a ver com a história de Pink, mas sim com uma visão de narrador do próprio Waters e da sua vontade em acabar com as guerras e devolver os pais aos filhos. Em palco o tema é tocado inteiramente atrás do muro, uma vez que já faz parte da segunda metade do espectáculo e a vedação já está inteiramente construída. Em 1980 além da música dos reflexos das luzes que continuam a ser controladas na parte traseira do palco, apenas é visionado uma fotografia projetada no muro em que um soldado, dentro de uma coluna militar, tenta alcançar uma criança, sugerindo assim a separação que existe entre pais e filhos causada pela obrigatoriedade de ir para a guerra. Já em Berlim, Roger está na frente do muro, juntamente com a Banda das Forças Soviéticas Combinadas, tendo o muro com projeções de nomes de soldados mortos em combate.



Figura 30 - "Bring The Boys Back Home", The Wall Live (2010)

Na digressão de 2010 Roger centrou-se em mostrar as crianças que sofrem em virtude das consequências da guerra, mas, desta vez, naquelas que estão no centro da guerra e não nas que ficaram em casa. Juntamente com as imagens projetadas no muro, Waters canta à frente do mesmo, enquanto são também passadas na parede citações Dwight D. Eisenhower²³.

²³ Dwight David "Ike" Eisenhower (1890-1969), foi presidente dos Estados Unidos da América entre 1953 e 1961 e comandante supremo das Forças Aliadas durante a Segunda Guerra Mundial, tendo sido designado para este posto em 1943. Coube a ele o comando do desembarque na Sicília pelos Aliados. E graças a seus esforços diplomáticos foi possibilitado o desembarque aliado na Normandia - o Dia D.

Conclusões

O ideal deste estudo seria não focar apenas um objecto de análise, mas sim vários objetos e em várias realidades musicais, quer a nível nacional e internacional, quer a nível regional, no entanto devido à limitação de tempo e do conteúdo em análise ser extenso e complexo, teve que se circunscrever à obra em causa e a uma seleção de vídeos mais limitada. Este estudo não é representativo de todo o panorama musical, tratando-se de um estudo de caso.

Ao analisar esta obra, nas suas diversas apresentações, verificou-se que cada um dos concertos foi adaptado à sua época, bem como ao local onde estava a ser exibido. Apesar de vários ajustes houve uma característica que se manteve e essa foi a de continuar a ser, de forma constante e progressiva, uma grande produção, marcante tanto para quem a produziu ou produz, como para quem assiste.

O perfil do animador nasce de um processo de criação artística, tendo a necessidade inerente de a colocar em prática, sob a forma de entretenimento como objectivo principal, ponderado o lado estético e a forma de interação com o público. O animador tem que seguir cinco pressupostos básicos para conseguir obter o sucesso desejado: ter iniciativa, autonomia, atitude criativa, interação pessoal e capacidade de concretização (Cardoso 2005). O músico é ele também um animador. Roger Waters tem todas as características enunciadas por Cardoso, verificada pela incessante busca pela perfeição e pela constante procura pela adaptação e inovação a novos ambientes e novas tecnologias.

Roger diz no seu site que recentemente, enquanto navegava pela internet, viu uma citação feita por ele próprio há 22 anos:

"What it comes down to for me is this: Will the technologies of communication in our culture, serve to enlighten us and help us to understand one another better, or will they deceive us and keep us apart?" Roger Waters, 1988

Esta nova produção do *The Wall*, segundo Roger, é uma tentativa de estabelecer comparações, de iluminar a nossa condição atual e dedicado a todos os inocentes

desaparecidos em todos estes anos. A obra é a mesma, mas o sentido está ligeiramente alterado, apesar de conter todos os pressupostos de início, foram-lhe adicionados mais alguns.

Relativamente aos concertos apresentados noutras décadas, a digressão de 2010-2012 tem mudanças substanciais a nível de tecnologia, de pré-produção, de som, de encenação, no entanto aquilo que mais mudou foi o que é transmitido para o público e a forma de deixar o público participar no espetáculo.

O *The Wall* em 1979 foi criado com o intuito de ser uma barreira entre os músicos e o público, mas atualmente serve mais como ligação entre os mesmos do que separação. Fazendo uma análise a uma parte do espetáculo que, por norma não tem espetáculo, o intervalo, é um dos momentos de maior ligação com o público. Waters, através da sua página da internet, pede aos fãs que lhe façam chegar fotografias de pessoas que faleceram devido às guerras, quer sejam soldados ou civis. Pais, amigos ou irmãos. É uma hipótese de serem recordados, mas também uma forma de chegar mais perto do público. Kirsner (2010:3) refere que: *“The very term ‘audience’ may be on its way to obsolescence. Some artists prefer to think of themselves as cultivating a ‘community,’ attracting ‘supporters,’ or organizing and motivating a ‘street team’.”*. As novas tecnologias estão de mãos dadas com o artista e este tem que saber lidar com elas e fazer uma boa gestão das mesmas.

Roger Waters tem, atualmente, na sua página do Facebook quase meio milhão de fãs, sendo uma das formas mais usadas pela produção e pelo próprio para chegar ao seu público alvo. Como referia Ribeiro (2007), a venda de álbuns não se apresenta próspera, mas os concertos ao vivo têm outro fulgor e a obra em análise é uma excelente referência disso mesmo. As redes sociais e a pirataria faz com que a venda de álbuns tenha diminuído drasticamente, no entanto também servem para uma promoção ou melhor, para uma auto-promoção de proporções superiores aos métodos convencionais.

“A small cadre of artists is taking a different tack. They’ve become convinced that the old power players – studios, record labels, publishers and the like – can no longer create and sustain individuals’ careers the way they once did. So they’re taking responsibility for building their reputation, telling their story, and assembling

a fan base that can support them financially. They are experimenting with new ways to finance their work, promote it, and sell it.” Kirsner (2010:2)

No caso de Roger Waters e o *The Wall*, este já tem um background com 30 anos de promoção, no entanto são as novas experiências e adaptações que fazem com que vivenciar um espetáculo desta natureza ainda seja uma experiência única e enriquecedora.

Atualmente os artistas, além da promoção do seu trabalho, estão a explorar uma nova técnica de vender merchandising, que é, imediatamente após a saída do concerto, os fãs poderem obter e levar para casa uma gravação do mesmo espetáculo que acabaram de assistir em formato digital. Não é o caso neste objecto de estudo, uma vez que o perfeccionismo de Waters não o permite, devendo qualquer produto ser objeto de uma rígida seleção e aprovação por ele antes de ser comercializado ou divulgado.

Verifica-se uma relação direta entre a utilização das novas tecnologias e o público, sem as quais a apresentação não teria o impacto que tem. Toda a improvisação, neste objecto de estudo foi devidamente planeada em estúdio, de forma a que essa tenha o mínimo de falhas. Obviamente que também parte da exigência do criador que trabalha com uma margem mínima de manobra, sendo um fiel seguidor do conteúdo original.

Com a facilidade que existe hoje em dia em produzir e distribuir música gratuitamente para uma vasta multidão, o mercado encontra-se na fase mais caótica de sempre. A chave para conseguir captar a atenção de uma audiência para o trabalho de um artista, de forma a que o mesmo se possa suportar financeiramente está na correta gestão das criações artísticas, quer a nível de promoção, quer a nível de apresentação ao vivo, no envolvimento com o público, no de fazer sentir que este faz parte de algo que está a ser apresentado e que também contribui para a obra. Neste mundo rodeado de novas tecnologias o artista tem que saber aproveitá-las e moldá-las à sua criação e vice-versa, de forma a poder fazer chegar ao público aquilo que o leva a sentir-se ligado de forma recíproca. Apesar desta análise contemplar, mais especificamente, este concerto musical, são variadas as vertentes da criação artística que estão constantemente a aparecer e aliadas às novas tecnologias, como é o caso do investigador Rui Pereira, ligado à Universidade de Aveiro e que se encontra na América do Norte a participar em

conferências sobre investigação em interação gestual e expressiva no sentido de criar alternativas no espaço, usando o sistema kinect. Com o avanço das tecnologias no sentido de facilitar as interações por parte dos utilizadores sem manusearem qualquer equipamento a não o movimento do seu corpo, surgem novas oportunidades de desenvolver performances que se poderão destacar pela diferença e criatividade e que poderão, assim, levar a uma maior afluência de público a assistir à criação do artista.

Pretende-se, com esta dissertação, sensibilizar a comunidade científica para o conteúdo tratado, de forma a levar o mesmo a discussão na mesma comunidade, com vista a validar e a consolidar a investigação neste campo podendo vir a ser um propulsor de novas investigações com o intuito de aprofundar este tema.

Referências Bibliográficas

Abreu, M.; Amaral, C.; Amado, M.; Lapa, O.; Guerreiro, R.; Monteiro, S. (2006). *GAVE – Guia das artes visuais e do espetáculo*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

Barata, J. O. (1979). *Didáctica do teatro – Introdução*. Coimbra: Livraria Almedina.

Bernardino P. (2005). “*O Hábito da Imagem. Representação e Tecnologia na Arte*” in Livro de Actas da 4ª conferência SOPCOM. Aveiro.

Brook, P. (1968). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Carvalho, J.; Ginga, A. *Identidade Cenográfica*. In: Ribeiro, J. *Arquitecturas Em Palco*. Instituto das Artes, Ministério da Cultura. Almedina.

Cohen, R. (1989). *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

CRARY, J. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARTNEY, L.; SCHWARTZ, V. (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.

Crary, J. (1999). *Suspensions Of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. EUA: MIT Press.

Fachada, M. O. (2000). *Psicologia das Relações Interpessoais*. Lisboa: Editora Rumo.

Fiske, S. T., Taylor S. E. (1991). *Social Cognition*. New York: McGraw-Hill.

Franco, M.L. (2003). *Análise de Conteúdo*. Brasília: Plano Editora.

Futurismo. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2011.

Gil, A. C. (1989). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas.

Gil, A. C. (1991). *Como Elaborar Projectos de Pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas.

Glusberg, J. (1987). *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Goldberg, R. (1988). *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

Huxley, M., Witts, N. (1996). *The Twentieth Century Performance Reader*. Londres: Routledge.

Kirsner, S. (2010). *Fans, Friends And Followers*. E-book. CinemaTech Books.

Lüdke, M., André, M. E. D. (1986). *A pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: E.P.U.

Marinis, M. (1982). *Semiotica del Teatro*. Milano: Bompiani.

Mcquail, D. (1997). *Audience Analysis*. Londres: Sage.

Mink, J. (1996). *Duchamp: A Arte Como Contra-Arte*. Lisboa: Taschen.

Palmer, C. (1997). *Music Performance*. Annu. Ver. Psychol. 115-38.

Pedro, A. (1962). *Pequeno Tratado de Encenação*. Porto: Confluência.

Quilici, C. S. (2004). *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume.

Ribeiro, C. A. (2007). *10 Empregos com futuro*. Visão, 70-80.

Rodrigues, R. F. (2003). *O lugar da audiência nos estudos da comunicação*. Mediação, 94-108.

Scheffler, I. (2009). *Alfred Jarry: O Dramaturgo da Cena*. ANAIS – VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba.

Vala, J. (1986). *A análise de conteúdo*. In A. S. Silva, e J. M. Pinto (Org.), Metodologia das Ciências Sociais. Porto: Edições Afrontamento, (101-128).

Cibergrafia

Arteduca, Imagem Bauhaus. <http://www.arteduca.unb.br>. (consultado na internet em 26-10-2011)

Cardoso, P. (2005). *O animador cultural*. <http://www.esev.ipv.pt>. (consultado na internet em 12 de Março de 2007).

Enciclopédia Itaú das Artes Visuais. <http://www.itaucultural.org.br>. (consultado na internet em 15-09-2011)

Imagem e percepção. <http://www.users.rdc.puc-rio.br> (consultado na internet em 21-10-2011)

Lewis, M. *The Monotone Symphony*. <http://www.artep.net/kam/symphony.html> (consultado na internet em 18-01-2010).

Palomino, E. *Performance Art: Do surgimento ao panorama atual*. <http://www.erikapalomino.com.br> (consultado na internet em 16-10-2011).

Performance e criação: considerações. <http://www.anppom.com.br>. (consultado na internet em 21-10-2011)

Perambolango. <http://peramblogando.blogspot.com>. (consultado na internet em 25-09-2011)

Percepção tecnologia e subjectividade. <http://www.compos.org.br>. (consultado na internet em 21-10-2011)

Pink Floyd - Behind The Wall. <http://www.youtube.com>. (consultado na internet em 03-11-2011)

Quilici, C.S. *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*. Google Books. <http://books.google.com>.
(consultado na internet em 20-10-2011)

Total Production – On The road With Pink Floyd. <http://www.tpimagazine.com>.
(consultado na internet em 12-10-2011)

Urlick, B. *The Wall Analysis (2010)*. <http://www.thewallanalysis.com>. (consultado na internet em 15-10-2011)

Anexos

Anexo 1 - Grelhas de Análise

	1980	1990	2010
Vídeo	<ul style="list-style-type: none"> Utilização simples de projeção na tela redonda 	<ul style="list-style-type: none"> Utilização simples de projeção na tela redonda 	<ul style="list-style-type: none"> Utilização simples de projeção na tela redonda (HD)
Cenário	<ul style="list-style-type: none"> Muro de 49x9,5mts 400 tijolos 	<ul style="list-style-type: none"> Muro de 170x25mts 2500 tijolos 	<ul style="list-style-type: none"> Muro de 75x10mts Utilização de elevadores em palco 400 tijolos
Performance Adicional	<ul style="list-style-type: none"> Músicos substitutos com máscaras a imitar a formação original Só após este tema aparecem os “autênticos” músicos 	<ul style="list-style-type: none"> Chegada dos músicos em limusina acompanhados de motards 	<ul style="list-style-type: none"> Vários soldados carregam as bandeiras com o símbolo do <i>The Wall</i>
Músicos	<ul style="list-style-type: none"> Início com banda “The Surrogates Band” – Os Substitutos 	<ul style="list-style-type: none"> Banda Scorpions acompanhados da banda “The Company” 	<ul style="list-style-type: none"> A banda é a mesma durante todo o concerto
Pirotecnia	<ul style="list-style-type: none"> Utilização de efeitos pirotécnicos Queda de avião contra o muro 10 segundos de efeitos consecutivos 	<ul style="list-style-type: none"> Utilização de efeitos pirotécnicos 	<ul style="list-style-type: none"> Maior quantidade de efeitos pirotécnicos usados 20 segundos de efeitos consecutivos Queda de avião contra o muro

Grelha 1 - "In The Flesh"

	1980	1990	2010
Vídeo	• Utilização simples de projeção na tela redonda	• Utilização simples de projeção na tela redonda	• Projeção de fotografias de pessoas falecidas, incluindo o pai de Waters, complementada com os dados pessoais de cada
Cenário	• O mesmo	• O mesmo	• Acréscimo essencialmente visual com a projeção
Performance Adicional		• Ute Lemper participa na voz	• Adicionadas fotos de sofrimento após a referencia a pessoas falecidas

Grelha 2 - "The Thin Ice"

	1980	1990	2010
Vídeo	• Utilização simples de projeção na tela redonda	• Utilização simples de projeção na tela redonda	• Projeção de fotografias de pessoas falecidas, incluindo o pai de Waters, complementada com os dados pessoais de cada
Cenário	• Marioneta insuflável	• Marioneta insuflável (proporções gigantes)	• Marioneta insuflável
Performance Adicional		• Cindy Lauper participa na voz • Solos musicais mais alargados	• Participação de grupo de crianças de zonas desfavorecidas

Grelha 3 - "Another Brick In The Wall (Part 2)"

	1980	1990	2010
Vídeo			<ul style="list-style-type: none"> • Projeção de vídeo original do concerto de 1980
Cenário	<ul style="list-style-type: none"> • Marioneta insuflável 	<ul style="list-style-type: none"> • Muro com a ilustração “Mother” 	<ul style="list-style-type: none"> • Marioneta insuflável
Performance Adicional		<ul style="list-style-type: none"> • Sinnead O’Connor participa na voz 	<ul style="list-style-type: none"> • Cantado em dueto com o próprio Roger através de gravação de 1980 • Analogia com os reality-shows

Grelha 4 - "Mother"

	1980	1990	2010
Vídeo	<ul style="list-style-type: none"> • Projeção de soldado a tentar alcançar uma criança 	<ul style="list-style-type: none"> • Frase “Bring The Boys Back Home” em toda a extensão do muro • Culmina com centenas de cruzeiros a simular cemitério 	<ul style="list-style-type: none"> • Projeção de crianças, vítimas da guerra • Citações de Eisenhower
Cenário	<ul style="list-style-type: none"> • Tema tocado atrás do muro 	<ul style="list-style-type: none"> • Utilização de toda a extensão do muro 	<ul style="list-style-type: none"> • Muro a separar a banda do público • Projeção HD
Performance Adicional		<ul style="list-style-type: none"> • Dezenas de músicos e figurantes em cima do palco 	<ul style="list-style-type: none"> • Roger sozinho no centro do palco à frente do muro • Citações de Eisenhower

Grelha 5 - "Bring The Boys Back Home"

Anexo 2 - Vídeos

DVD em anexo com os vídeos constantes desta análise, com as versões dos três concertos:

In The Flesh,

The Thin ice

Another Brick In The Wall

Mother

Bring The Boys Back Home